

Nuevos modos de comportamiento en Juan José Millás: Tecnologías audiovisuales

New Modes of Behavior in Juan José Millás: Audiovisual Technologies

RUBÉN ROJAS YEDRA

Universidad Complutense de Madrid

perth11@hotmail.com

ORCID 0000-0001-6096-4360.

Recibido/Received: 07/09/2023. Aceptado/Accepted: 04/10/2023.

Cómo citar/How to cite: Rojas Yedra, Rubén, “Nuevos modos de comportamiento en Juan José Millás: Tecnologías audiovisuales”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 273-305. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.273-305>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen. Objetivos: Este trabajo pretende exponer y analizar cómo los cambios de comportamiento y en las relaciones interpersonales que se han producido por la omnipresencia de las tecnologías audiovisuales tienen cabida temática y conceptualmente en la producción de Juan José Millás en el marco de la *literatura de las nuevas tecnologías*. **Metodología:** Articularemos un diálogo intertextual entre las obras del autor y el cuerpo teórico. **Conclusiones y discusión:** Además, destacaremos sus aportaciones fundamentales a la estética cibercultural sin obviar que Millás es nacido en 1946 y por tanto no es nativo digital; sus nuevos métodos creativos, enfoques e intereses.

Palabras clave: Juan José Millás; Cibercultura; Tecnologías audiovisuales; Comportamientos; Relaciones.

Abstract. Objectives: This paper aims to present and analyze how the changes in behavior and interpersonal relationships, which are produced by the omnipresence of audiovisual technologies, have thematic and conceptual space in the production of Juan José Millás within the framework of the *literature of new technologies*. **Methodology:** We will articulate an intertextual dialogue between the author's works and the theoretical body. **Conclusions and discussion:** In addition, we will highlight his fundamental contributions to cybercultural aesthetics without ignoring the fact that Millás was born in 1946 and therefore is not a digital native; his new creative methods, approaches and interests.

Keywords: Millás; Cyberculture; Audiovisual Technologies; Behaviors; Relationships.

Sumario: Introducción; *Los objetos nos llaman*; El nuevo ágora pública; Amor y deseo; Conclusiones.

Summary: Introduction; *Objects Call Us*; The New Public Agora; Love and Desire; Conclusions.

INTRODUCCIÓN

La televisión es la única ventana de casa que no lleva cortinas.

Fernando IWASAKI

El entorno doméstico no es sólo un ámbito privado e íntimo; es además espacio posible para las relaciones sociales y comunitarias y lugar de experiencia afectiva y sexual en red. Y todo gracias a la presencia —y el uso— de las tecnologías audiovisuales, que han dado lugar a nuevas formas de comportarse y de relacionarse a distancia. La obra de Juan José Millás (Valencia, 1946) es abundante en ejemplos temáticos de este tipo, que han permeado su narrativa en su constante análisis de las conductas cotidianas; es lo que pretendo mostrar en el presente artículo.

Al mismo tiempo, es preciso estimar la importancia de *lo siniestro* freudiano en la escritura millasiana. Sigmund Freud dio forma a este concepto (*Das Unheimliche*, 1919) para designar todo lo que provoca angustia o “inquietante extrañeza”. Proyectó su teoría sobre *El hombre de arena*, un cuento del escritor romántico E. T. A. Hoffman donde encontró todos los matices de *lo siniestro*: lo que extraña, lo no familiar, pero también lo misterioso e íntimo, lo que está entre la vida y la muerte, los miedos y deseos reprimidos que salen a la superficie, lo que se recuerda o revive bruscamente, etc.

A Millás le fascina la atmósfera inquietante que capta en el entorno doméstico, donde cifra parte del misterio de su escritura. Lo cotidiano ha sido siempre para él fuente “de sugestión y de arrebató”, un motivo recurrente en su producción narrativa. Así, coincide en este punto con Eugenio Trías, para quien “no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística” (1988: 17). Para conocer la opinión de Millás al respecto, es sintomática la reseña que hace de uno de sus referentes literarios, Raymond Carver:

Carver no se limita a observar y reproducir esos aspectos de la vida cotidiana, sino que los traspasa con una mirada que ilumina las zonas menos visibles de la realidad. Así, frente a esas escenas domésticas o esos

sucesos mínimos que constituyen su material temático, el lector sufre una suerte de *extrañeza inquietante* que proviene de un lado del relato que no se deja ver. (“Gestos de la vida urgente”; Millás, 1987: 20, cursivas del autor)

En esta línea de “extrañeza inquietante”, Millás escudriña los sucesos domésticos. Y es que la presencia cotidiana de los objetos tecnológicos en los hogares ha tenido consecuencias en las conductas y en los procesos mentales y sensitivos. Internet, sobre todo, al conectar a millones de personas y generar nuevas realidades, está cambiando la forma en “que pensamos, la naturaleza de nuestra sexualidad, la forma de nuestras comunidades, nuestras verdaderas identidades” (Turkle, 1997: 15). Ante este proceso de cambio general, se impone, también en la escritura millasiana, un marco de ambigüedad y de incertidumbre.

El corpus manejado en el presente trabajo está integrado por fuentes primarias, de entre las que figuran gran parte de las novelas escritas por Millás desde 1977 (*Visión del ahogado*) hasta 2010 (*Lo que sé de los hombrecillos*), diversos articulentos —híbridos de artículo y cuento— publicados en periódicos digitales de 1990 a 2016 y otros textos breves —prólogos, reseñas o comentarios de fotografías—, también publicados en libros o en prensa desde 1991 hasta 2016. Además, para conocer la opinión del propio autor, hemos considerado varias entrevistas concedidas por él desde 1998. Como fuentes secundarias, incluiremos varios especialistas en el autor tratado y otros pensadores y pensadoras con los que hemos advertido que Millás, en el contexto cibercultural, mantiene un diálogo aunque sea indirecto.

En este recorrido por buena parte de la obra de Millás no seguiremos una lectura estrictamente cronológica, aun cuando la fecha de edición sea relevante. Primaremos organizar los diferentes conceptos según advirtamos los vínculos que generan entre sí.

1. *LOS OBJETOS NOS LLAMAN*

¿Cómo era la experiencia doméstica antes de la aparición de los electrodomésticos y de las tecnologías audiovisuales?

En la posguerra, estos apagones [de luz] tenían gracia, porque no había tele ni neveras eléctricas, no había nada (hasta la radio era de galena), de modo que la oscuridad reinante permitía la creación de una televisión interna. Los

niños de aquellos años deben más a la oscuridad que a la luz, pues cuando el pasillo se llenaba de fantasmas, la cabeza se llenaba de ideas, y la casa, con todas las velas encendidas, olía a catacumba. Todo eran ventajas narrativas. (“Dios nos ampare”; Millás, 2001b)

Es evidente que la tradición oral de contar historias junto al fuego ha dejado paso a otro tipo de medios, que han interrumpido “tan familiar modo de comunicarse” (“Introducción a la novela policíaca”; Millás, 1981: 15). Aquellas “ventajas narrativas” producto de la “creación de una televisión interna” han desaparecido prácticamente. Para Ken Benson, esta crisis llevó a los creadores a proponer un viraje radical en el *statu quo* desde los años veinte del siglo XX; no se alienaron, les atrajo lo desconocido y trataron de satisfacer su deseo (2004: 32). Después planearon salir de sí mismos y ahí se dio la transformación (Csuday, 2003, 2006).

En este “salir de sí mismo”, Millás, al igual que Carver, pretende trascender los automatismos para alcanzar zonas oscuras de la realidad, como justifica en una entrevista: “A lo mejor sólo buscamos resolver nuestra relación con lo cotidiano, presuntamente inofensivo; asomarnos a la cara oculta de esa realidad, a la parte de atrás, para descubrir su mecanismo y sus trampas” (en Abad, 2011: [s. p.]). Nuestro autor se afana en encontrar el significado en las cosas cercanas y en las situaciones “familiares y tranquilizadoras para ver qué pasa por debajo de ellas cuando se cubren de pronto de una atmósfera de amenaza”, según revela en otra entrevista (en Font, 1994: 31). En el empleo de las palabras “trampas” y “amenaza” vemos esa “comezón de desconfianza” que, según Mainer, siente Millás con “respecto a lo próximo y engañosamente familiar: armarios, baúles, espejos, habitaciones cerradas...” (2005: 291).

Llegados hasta aquí, ¿qué método o métodos emplea Millás? Uno de los más habituales es aplicar una visión curiosa, escéptica o asombrada para producir una sensación de distancia y extrañamiento respecto a lo habitual cotidiano y alcanzar así una especie de lucidez: es la “liberación del objeto del automatismo perceptivo” a la que se refería el formalista ruso Víktor Shklovski con el término *ostranenie* (en Ródenas de Moya, 2009: 279): “Hay pocas cosas que impresionen tanto como sentirse excéntrico respecto al mundo que nos rodea”, escribe Millás en el prólogo “Paredes membranosas” (*Tres novelas cortas*; Millás, 1998b: 22). En el manifiesto “El arte como artificio” (1917) Shklovski declaró que “el acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado”

(1978: 60). Al volver desconocido lo conocido, se obliga al pensamiento a renunciar al reconocimiento automático que forma parte de sus hábitos perceptivos. Un ejercicio de extrañamiento que agudiza la percepción, de ahí la impresión que dice sentir Millás en ese instante concreto y que recuerda a la siniestra sensación de lo familiar-ajeno o de lo vivo-muerto: “Lo siniestro es lo familiar, ya lo decía Freud” (“¿Qué le pasa al butano?”; Millás, 1995c). Estamos de acuerdo con Turpin en que con el paso del tiempo Millás ha potenciado “una visión del mundo que por su naturaleza bien pudiera calificarse de siniestra, si por ello entendemos lo mismo que describía Freud, es decir, esa impresión de estar frente a algo que es simultáneamente familiar y ajeno” (2009: 195).

Quando entró en su apartamento tuvo la impresión de que reinaba allí una paz siniestra. Un rayo de sol entraba por la ventana alcanzando el respaldo de una silla. Oía a caldo. Encendió el televisor y le quitó el sonido. Luego se dejó caer sobre el sofá. No estaba ligado sentimentalmente a aquel espacio, a aquellos muebles. Todo le era a la vez ajeno y familiar; ajeno por la evidente hostilidad que cada uno de los objetos mostraba hacia él, pero familiar porque esos objetos formaban parte de su historia, como el olor a caldo o la compañía muda del televisor. (*El desorden de tu nombre*; Millás, 1991: 94)

Los objetos y muebles del apartamento forman parte de la historia personal y es donde cada persona se reconoce. Son fetiches de la nostalgia del pasado, y en ellos se halla fragmentada la memoria. La colección o acumulación de esos objetos-fetiché ayuda a encontrar de alguna manera el sentido ontológico del ser humano. Por el contrario, deshacerse de ellos conlleva la destrucción; he ahí la oposición familiar-ajeno que origina la sensación de lo siniestro:

Durante años, me rodeé de fetiches a través de los cuales me prolongaba o creía prolongarme. Hoy daría cualquier cosa por vivir en un espacio vacío. Los objetos me espían, escuchan mi respiración y absorben parte de mis energías, de mi vida. Llevan años haciéndolo sin que yo lo advirtiera. Estoy en ellos, sí, pero en la medida en la que no estoy en mí. Cada vez que desaparece un objeto, desaparece una parte de mí por ese sumidero invisible por el que se va la vida. (“El coleccionista”, *Articuentos completos*; Millás, 2011: 800)

Estamos viendo que la estrategia general de Millás es estar atento al entorno para “captar lo que hay de fantástico en medio de tanto mutismo. No se trata de una dimensión mágica ni nada de eso, sino de algo profundamente irreal, quizá terrible, que anida en el silencio gris que nos constituye” (“Plomo”, *Cuerpo y prótesis*; Millás, 2000: 308). En el siguiente fragmento, Millás comenta la imagen de una mujer que ejecuta el cotidiano gesto de asomarse a la nevera y explora las “calidades extrañas” de lo familiar y lo doméstico:



Una llamarada procedente del interior de la nevera congela la imagen y crea un juego de sombras y luces en el cuerpo de la mujer y en la zona del suelo donde tiene los pies [...]. La luz es tan potente que sugiere, más que la existencia de una bombilla, la de una divinidad. Yo soy el que soy, le está diciendo alguien a la anciana desde el fondo del incendio. En otras palabras, que había ido a por un yogur y va a volver con una revelación que intentaba pasar inadvertida en esa atmósfera de cotidianeidad reinante. Empeño baldío. Imposible pasar los ojos sobre la imagen sin sentir una sacudida de extrañamiento. (“¡Cuidado!”; Millás, 2014)

Millás entiende la creación literaria como una “forma de conocimiento o metáfora de la realidad” (Cuadrat Hernández, 2009: 71), y para llevar a cabo su cometido ha de hacer estallar los automatismos — de comportamiento y de memoria—, practicar el “minimalismo de lo cotidiano”, como hemos constatado en el ejemplo anterior. Para “comprender analógicamente el mundo a través de lo pequeño o

doméstico”, el primer paso es centrar la atención en los objetos y atribuirles un poder que aparentemente no poseen. Partiendo de lo anecdótico, se abordan temas de mayor calado. En “¡Cuidado!” podríamos hablar de la *divinidad* de lo irreal o fantástico que brota de la luz de la nevera; otras veces, el poder es la facultad para comunicarse:

Los calcetines, los zapatos, el reloj o el cepillo de dientes son más interactivos que la televisión interactiva, y nos mandan oscuros mensajes de desdicha o felicidad, como el canario, que se pone a cantar al escuchar un grifo. Si me apuran, entre un cepillo de dientes muy usado y un pájaro, hace más compañía el cepillo de dientes, incluso dentro de la jaula. (“Objetos”, *Algo que te concierne*; Millás, 1995a: 218)

Estos cuadros, “aparentemente frívolos y circunstanciales”, permiten a Millás “glosar una idea o un hecho de actualidad a partir del flanco más singular y menos tópico del asunto” (Gracia Armendáriz, 1995: 18); por ejemplo, la imposibilidad que a menudo demuestran sus personajes para experimentar una vida real plena —por falta de trascendencia o de interacción social, si me valgo de “¡Cuidado!” y de “Objetos”—. La relación que establecen “con el entorno vital puede definirse, según los casos, como obsesiva, perturbada, maniática, fóbica, paranoica o esquizofrénica, pero nunca como plenamente armónica” (Kunz, 2009: 245). Quizá por eso buscan el significado oculto tras los objetos de su entorno, que usan para conformar una identidad propia. *Los objetos nos llaman*, pensarán estos personajes.

Incluso las emociones pueden llegar a proyectarse en los objetos, especialmente en los tecnológicos, que se integran como analogías o metáforas para articular determinados sentimientos: “Hace meses llegué a sentir cierta pasión por el microondas, sobre todo cuando advertí que era muy útil para secar urgentemente las camisas o las playeras” (“Televisión”, *Algo que te concierne*; Millás, 1995a: 184). Al final, lo cotidiano doméstico —objetos, dispositivos tecnológicos y medios audiovisuales— gana en visibilidad, protagonismo y valor argumental, poético y dramático, y se sitúa al mismo nivel que las historias: “Intenté recordar el programa de televisión de la noche, pues no es raro que utilicemos los electrodomésticos, incluso si están apagados, para organizar grandes dramas, pero no encontré nada especial” (“Viva la coherencia”; Millás, 1997).

Es un “amor disfuncional” (Vásquez Rocca, 2007b: 88) el que los personajes millasianos llegan a profesar hacia ciertos objetos, aunque no hacia todos: “Los individuos quieren relacionarse con la tecnología que les hace sentir cómodos y que refleja sus estilos personales” (Turkle, 1997: 54). La aceptación o el rechazo tiene que ver con que se detecte un patrón familiar que sobreviva en el producto, “un detalle evocador que recordará a los usuarios un artículo similar, de uso semejante” (Vásquez Rocca, 2007: 88). En el caso de los electrodomésticos, el narrador millasiano mantiene con ellos una relación hostil: “No estoy acostumbrado a que los aparatos se pongan de mi parte en situaciones difíciles” (“Una cuestión de character”, *Articuentos*; Millás, 2001a: 36). La causa de las desavenencias es que los considera independientes, y por ello incontrolables: “La lavadora, por ejemplo, me devora los calcetines; la nevera se pone a rugir como una moto a las horas más intempestivas de la noche” (“Televisión”, *Algo que te concierne*; Millás, 1995a: 184). Lo impredecible de su comportamiento supone un cierto desequilibrio mental para un temperamento obsesivo como el del narrador-personaje en el que Millás se desdobra en sus textos, una personalidad hipocondriaca, “de identidad cambiante y dudosa”, según Marco Kunz (en Valls, 2009: 174). El siguiente texto vuelve a mostrar su desconfianza ante el funcionamiento aleatorio de los objetos tecnológicos que pueblan las casas:

A mucha gente le parece una condena vivir bajo la amenaza de la muerte. Pero hay sucesos tan ciertos como ella e igual de pavorosos. Todos sabemos, por ejemplo, que un día la lavadora se estropeará e inundará tu cocina y la del vecino. [...] También está escrito que el coche te dejará tirado. Y que el microondas dejará de funcionar. Y que al llegar ese momento aciago no encontrarás en cajón alguno la garantía del aparato, ni el teléfono del fabricante, nada. [...] Tan verdad es esto que te digo como que el ordenador sufrirá un colapso la única vez que no hayas hecho una copia de seguridad.

Así las cosas, no entendemos por qué se habla tanto de la muerte y tan poco de las averías. Muchos preferiríamos morirnos antes que enfrentarnos a la reparación de la nevera. [...] No estamos preparados para afrontar la propia muerte, es cierto [...], pero tampoco nos enseñan a plantar cara a la agonía de los electrodomésticos ni a los achaques de la cisterna del retrete o del calentador del gas, que en el fondo son un reflejo de nuestros achaques. (“Averías”, *Articuentos*; Millás, 2001a: 196)

“Nuestra cultura desecha la muerte y la oculta”, escribe María Jesús Casals Carro, “pero no es capaz de prescindir de los artefactos sobre los que hemos construido nuestras existencias” (2003: 86). También Millás reconoce en una entrevista que “cada día estamos más pegados a utensilios, artilugios y aparatos de muy avanzada tecnología que, igual que nos facilitan la vida, nos abren a nuevas vulnerabilidades” (Marín Malavé, 2011: 98). Pero es que son precisamente esas *nuevas vulnerabilidades* las que interesan narrativamente a Millás, siempre atento a la realidad circundante. La arquitectura del espacio tecnológico es muy inestable, de ahí el riesgo. Porque, “si no funcionan los sistemas tecnológicos y los sistemas sociales que los sustentan”, se cae la nueva realidad (Echeverría, 1999: 132). Por eso la visión que Millás tiene de los electrodomésticos nunca es inocente. Siempre hay sospecha y escepticismo, nunca son simples objetos inertes con una utilidad concreta, y ni siquiera cuando dejan de transmitir es un silencio limpio e intrascendente:

Hay días en que la realidad no comunica nada. No habla. [...] Vas a la cocina para ver si te dan un poco de conversación los electrodomésticos, pero ni siquiera hablan entre ellos. El ruido de la nevera, que hasta ayer era un canto dirigido a seducir al microondas, no es más que el eco de un motor mal ajustado. La licuadora [...] es un trasto que no quiere saber nada de ti. [...] Hay en todo una solidez excesiva, como si durante la noche hubieran plastificado el universo para hacerlo impenetrable. (“Nada”; Millás, 1990b)

2. EL NUEVO ÁGORA PÚBLICA

Nuestras comunidades ya no conciben la existencia sin depender de los electrodomésticos y de las tecnologías audiovisuales. Entre todos los aparatos, el narrador-personaje millasiano siente predilección por la televisión: “Es, de todos mis electrodomésticos, el único sobre el que tengo alguna autoridad. Los demás hacen su vida” (“Televisión”, *Algo que te concierne*; Millás, 1995a: 184). También por la radio, ya que, como la televisión, depende de él, “de su voluntad o de su capricho” (*Volver a casa*; Millás, 1990a: 63). Pero hay más motivos para el favoritismo: los medios audiovisuales son el nexo con el mundo exterior: “Contempló sucesivamente el teléfono, la radio y el televisor. Cada uno de estos objetos le conectaba con el mundo, con el afuera”; como en este

fragmento del articulo “Voces”: “Recuerdo haber hurgado en los intersticios íntimos del mineral de plomo buscando voces que procedieran de Marte o de la Luna. A ratos se colaban en el auricular palabras extranjeras y la excitación era la misma que si me hubieran lanzado un objeto incomprensible desde alguna dimensión paralela” (Millás, 1999b).

Es decir, “uno necesita creer que hay grietas en la realidad por las que se accede a formas de vida superiores” (“La radio triste”, *Articulentos*; Millás, 2001a: 98). En el relato homónimo de John Cheever, “La radio triste”, ocurre al revés: la mujer que posee esta extraña radio se deprime porque comprueba “que las vidas que le rodean son tan estériles como la suya”. No es lo habitual en la obra de Millás, donde la radio es un estímulo temático. En *Volver a casa*, por ejemplo, es un punto de encuentro fundamental entre los dos hermanos: “Esa emisora ha sido el cordón que nos ha mantenido unidos a lo largo de todos estos años en los que hemos permanecido tan ausentes el uno del otro. En el reverso de esta cuartilla te indico el punto justo del dial por si quieres cogerla esta noche y hacerme compañía” (Millás, 1990a: 41).

Igual que la radiofónica, la emisión televisiva se compone de “representaciones de la vida pública específicamente elaboradas para los hogares” (Echeverría, 1995: 13). Lo público está siempre presente en las casas gracias a la televisión: “Me conectaba a ella como quien se conecta a una fuente de energía y mis sentidos se embrutecían al instante poniéndome a cubierto de toda la carga sentimental, existencial y laboral que se anudaba en mi pecho como una bola de angustia” (“Televisión”, *Algo que te concierne*; Millás, 1995a: 184). Pese a que Millás tacha la programación televisiva de “clase de horror”, sí aprecia la posibilidad que brinda al individuo, por su ubicuidad, de sentirse “unido a la colectividad”, de refugiarse en sus canales y paliar con esto la soledad:

De súbito, observando aquel concurso, se sintió por primera vez en muchos días ligado a la colectividad. Imaginó la gente en sus hogares, sentada frente al televisor, familias con niños y animales domésticos, pero también hombres y mujeres solos, encerrados en un pequeño apartamento, atentos a la peripecia del concurso, solidarios con los concursantes, y Juan sintió que formaba parte de aquella comunidad de intereses. (*Volver a casa*; Millás, 1990a: 79)

La televisión es dócil; la pantalla simplemente nos mira con discreción, incluso apagada, durante todo el día. Quizá por esa razón, poco a poco le hemos ido dando libertad total para que se propague en nuestros espacios cotidianos. Ya no es necesario salir de casa para verla ni dedicarle una habitación específica, pues las pantallas se distribuyen por todos los rincones de la casa: cocina, sala de estar, comedor, dormitorios, etc. Por lo tanto, “ya no hay marcadores espaciales físicos (puertas, escalinatas, tickets, trajes especiales, etc.) ni simbólicos (actitudes especiales, diferencias, devociones, etc.) que separen el espectáculo que emerge del vídeo de cualquier otro espectáculo” (Munari, 1996: 111). El principal conflicto ahora es que sujeto y objeto se confunden; los aparatos tecnológicos adquieren vida propia y privilegios y provocan el asombro del narrador millasiano o su inquietud.

También ocurre con el teléfono, sobre el que se forja una particular desconfianza: “El teléfono poseía un grado de individualidad peligroso; podía sonar inoportunamente y acercarle una voz no deseada o un mensaje fatal” (*Volver a casa*; Millás, 1990a: 63). Millás lo explica:

Verán, desde que a los ocho o nueve años vi aquel primer teléfono sobre la mesilla del cuarto de estar de la casa de mis padres, tuve la fantasía de que un día el teléfono sonaría y preguntarían por mí. Mi madre, extrañada, me pasaría el aparato y una especie de divinidad, desde el otro lado del hilo, me revelaría una verdad fundamental. Yo colgaría el teléfono, me volvería hacia mi familia y les confirmaría que Dios existía o que no existía, alternativamente, y que todo estaba permitido o todo prohibido, alternativamente. (“Una amputación invisible”, *Los objetos nos llaman*; Millás, 2008: 33)

No obstante, el teléfono es un servicio que no desvirtúa la igualdad en las interacciones, como sí ocurre con la televisión o la radio. El teléfono hace posible desde el inicio una relación simétrica entre interlocutores, que adoptan el rol de emisor y receptor de forma sucesiva, interactiva (*telediólogo*), a tiempo real y privada (Echeverría, 1999: 50). La televisión, por contra, requiere en general de la contemplación pasiva del telespectador, que apenas puede intervenir (Munari, 1996: 113). Esto es porque “su identidad no responde a determinada política comunicativa, sino a otra estrictamente comercial: obtener la mayor cantidad de espectadores la mayor cantidad de tiempo posible” (González Requena, 1994: 4). En cualquier caso, el espacio televisivo es “el ámbito

social que más se asemeja en la actualidad al ágora clásica” (Echeverría, 1994: 23), pues reúne simultáneamente a miles de individuos frente a las pantallas. Así la defendió el sociólogo De Kerckhove en la revista *Muy Interesante*:

Necesitamos compartir la misma información y de la misma manera en algunos casos. Bill Moyers, un presentador estrella de la televisión americana, ha dicho que la televisión es “la mente pública”. Es una idea muy interesante. Provee el mismo contenido simultáneamente, o sea, que es la mente que envuelve y contiene a un público determinado cuando dicho público está viéndola. Ningún otro medio consigue este efecto. (En Martos, 2000: [s. p.]).

Encender la televisión y contactar con la fuente de información a distancia nos convierte automáticamente en *seres multimediatizados*: “Se dice pronto: todos los habitantes de un país narcotizándose a la vez, y con la misma variedad de estupefaciente. Familias al completo atrapadas en la pasividad que producen las drogas hipnóticas, todas de espaldas a la vida” (“Voz de alarma”, 2012a). Y es que, como opina Marc Augé, “la imagen puede ser el nuevo opio del pueblo” (en Aguilar, 2007: [s. p.]).

Siguiendo al sociólogo Lefebvre, podemos decir que los *mass media* cumplen las “tres funciones sociales básicas: una función informativa, una función simbólica y una función de esparcimiento” (citado en Echeverría, 1994: 51), por lo que desde casa, por medio de la observación, se puede ser un ciudadano activo. Lo público —lugares de reunión, escaparates de tiendas— ha invadido ya el ámbito doméstico y privado en forma de “pantalla comunal” (“El informe”; Millás, 2016b). En los años sesenta del pasado siglo el filósofo alemán Jürgen Habermas estudió la relación entre *esfera privada* y *pública* a lo largo de la historia, habitualmente contrapuestas. La primera se asocia desde la *polis* griega a lo familiar y a la dominación paterna; la segunda, al debate y a la opinión, vinculados a la resolución democrática de los conflictos sociales. Siendo así, la intromisión de los medios de comunicación —y propaganda— en la vida privada ciudadana es una amenaza para el sistema en forma de *publicidad manipuladora* (Habermas, 2006: 209 y ss.).

En efecto, en este nuevo ágora los productos comerciales y los espectáculos de todo tipo han reemplazado a los conocimientos intelectuales o científicos y al desarrollo personal. Vacías de valores,

estas comunidades establecen interrelaciones más abstractas y despersonalizadas (Echeverría, 1995: 192-193). Pese a que se fomenta y se perfecciona la sociabilidad, el individuo con *telepresencia* no es inmune a la soledad: “Un día arrojé el aparato a la basura porque me pareció que un soltero con tele es dos solteros” (“Viva el silencio”, *Articuentos*; Millás, 2001a: 29). Bien es cierto que para Millás la soledad no siempre es negativa, según confiesa en una entrevista: “Existe la soledad como conquista, esa que es absolutamente indispensable como fundamento de una identidad no enajenada” (en Cabañas, 1998: 108), y que la clave puede ser encontrar “el punto medio entre la soledad y los otros” (*Cerbero son las sombras*, Millás, 1989a: 9). Pero la soledad no deseada, la que es impuesta, supone “una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído” (*La soledad era esto*; Millás, 1998a: 112).

Tecnologías como la televisión, los teléfonos móviles, Internet y las redes sociales han contribuido a potenciar la sensación de lejanía respecto al mundo. Escribe Millás en el mensaje de despedida tras una conversación en línea con sus lectores en *El País.com* que “por primera vez lo he hecho desde mi casa, desde mi ordenador. No he tenido que ir al periódico, como en ocasiones anteriores, lo que da una idea de cómo avanza la tecnología y de lo solos que nos vamos quedando” (en *El País*, 2008). Los personajes millasianos, incluso rodeados de avanzadas tecnologías, suelen quedarse solos, vacíos de identidad, “atrapados en un presente que parece no avanzar, en la nada, la ausencia de causalidad y de objetivos; unas vidas sin sentido, sin trascendencia ni razón” (Lozano Mijares, 2007: 276). Es decir, disponer de tantas opciones de interacción no implica ejercitarlas. Las novelas *La soledad era esto* (1998a) y *Dos mujeres en Praga* (2002a) son pruebas evidentes de lo que podríamos llamar *soledad en línea*: “No es raro que lo que más deseamos esté al lado mismo de nosotros y, sin embargo, no sepamos cómo acceder a ello. Personas que duermen juntas viven a miles de kilómetros” (“La acera de enfrente”, *Articuentos*; Millás, 2001a: 169).

En la novelística de Millás, y sobre todo en la *Trilogía de la soledad* (*Volver a casa*, 1990a; *El desorden de tu nombre*, 1991; y *La soledad era esto*, 1998a), ha predominado una visión del mundo centrada en el “concepto de escritura como lenguaje de la ausencia” y “de signo psicoanalítico” (en Cabañas, 2009: 146-147). Es un tipo de discurso novelesco que viene de lejos: “La soledad, la angustia y el miedo que pueblan las páginas de *Cerbero son las sombras* [1989a], son síntomas

claros de lo que Bajtín denomina monologuismo y que resumen la paradoja de la incomunicación del hombre moderno” (Ardavín, 1997: 77). Para Mijaíl Bajtín este discurso es cercano al poético, “incontaminado (creado para la ocasión), insolidario [...], autosuficiente, artificioso y artificial” (Garrido Domínguez, 2008: 245). Sin embargo, Millás lo emplea con una intención concreta: el “rescate frente al silencio y al abismo que rodean al hombre contemporáneo” (Cara, 1996: 224). Los personajes millasianos, “aislados, prisioneros de sí mismos, [...] no cejan de ensayar estrategias que los vinculen con la realidad exterior” (Casas, 2001: 33), ocasionando un “desdoblamiento del sujeto poético”, la “autoficción del yo” (Casas Baró, 2009: 134). Otras veces, ante la falta de comunicación y el desafecto, sus personajes se dirigen “inexorablemente al suicidio, la aniquilación, la nada” (Lezana Odriozola, 1989: 61-62).

Reitera Jean Baudrillard que la pantalla del ordenador no actúa como un espejo en el que el individuo se reconoce; no hay interacción directa, “son miles de personas que se encuentran solas ante su pantalla”, pues “en Internet el refuerzo del aislamiento es mayor, atendiendo al diseño de la interfaz y a las dinámicas de navegación *on line*” (Zafra, 2008: 86). Por sus características, la pantalla “ofrece una oportunidad única para la gente cuya manera principal de relacionarse con el mundo se da a través de la intuición, las impresiones visuales y el movimiento” (Rodríguez Ruiz, 2002: [s. p.]). Para el *ser multimediatizado*, “sólo existe un explorar digital de la pantalla” (Franke, 1995: 70), que accede a la *ciudad global/virtual*, pero que tiene muy difícil la comunicación con el otro. Estamos en el *estadio vídeo*.

El interfaz vídeo sustituye toda presencia real, hace superflua toda presencia, toda palabra, todo contacto, solamente a favor de una comunicación-pantalla cerebro-visual: acentúa por tanto la involución en un microuniverso dotado de todas las informaciones, del cual ya no hay ninguna necesidad de salir. Nicho carcelario con sus paredes-vídeo. (Baudrillard, 1996: 35-36)

En la era de la comunicación digital y global el individuo es ante todo espectador, y sus interrelaciones suceden habitualmente mediante una red de relaciones privadas indirectas, a distancia. Es el nuevo modelo comunicativo sobre el que ironiza Millás, para quien el correo electrónico es una “fantasía informática según la cual escribes una cosa en tu

ordenador y aparece en el de un señor de Buenos Aires” (“La utilidad de los nuevos objetos”; Millás, 2001c). Pero a diferencia de la televisión, Internet sí supone una puerta para conectar al usuario con el mundo: “Lo que nos ha facilitado la vida el correo electrónico no tiene precio” (en *El País*, 2001), responde Millás en una entrevista virtual.

Este modelo comunicacional obliga a los usuarios a recluirse en sus reductos domésticos a cambio de ser “agentes sociales activos” (Echeverría, 1999: 167). Pero como parte del proceso de comunicación multidireccional, el individuo pierde identidad en favor de una personalidad escindida que le representa, mientras establece contacto, por ejemplo, en un chat: “Tertulia practicada en la Red, donde no debes emplear los puntos, ni las comas, ni los acentos, ni la sintaxis, para que no te tomen por un psicópata” (“La utilidad de los nuevos objetos”; Millás, 2001c). Es decir, “las relaciones de amistad no se establecen” en Internet “mediante presencias corporales y coincidencias en determinados recintos”, apunta Javier Echeverría, “sino por interconexiones telemáticas mediante representaciones digitales tecnológicamente construidas” (1999: 271). Así pues, ha cambiado el tipo de interacción social: no hay presencia física —*interconexión* en vez de reunión— y los motivos de encuentro tienen más que ver con una ocupación o actividad común o con las afinidades personales, de gustos o de carácter:

Odio a la humanidad en su conjunto y a los individuos que la componen uno a uno. [...] Así que ayer, dando vueltas por Internet como un gato enjaulado, caí en un chat de gente jodida, como yo, y lo primero que advertí es que había más misántropos que misántropas. Me pareció sorprendente porque si alguien tiene motivos para detestar a esta maldita raza son las mujeres. (“Lengua podrida”; Millás, 2013)

Según el filósofo Alejandro Piscitelli, “lo digital y lo computacional nos brindan una analítica de las relaciones abstractas virtuales” (citado en Fajardo Fajardo, 2001: 115). Y eso es exactamente lo que se propone Millás en buena parte de su obra. En el siguiente ejemplo, “Doce años”, el *otro yo* virtual del narrador-personaje —“en la Red me hago llamar Billga o Gates, alternativamente, para parecer más digital” (“Doce años”; Millás, 1999c)— sale a Internet como si circulara por una urbe digital, “siguiendo un código de señales y direcciones previamente conocidas” (Echeverría, 1999: 165):

Entré en la Red a esa hora de la madrugada en la que el insomnio se convierte en remordimiento, y tras callejear sin rumbo por las zonas del ocio y la cultura [...] tropecé con un grupo de gente que hablaba de nada con un virtuosismo envidiable. Había quienes, como yo, se habían levantado temprano y quienes no se habían acostado. [...] Nos hablábamos, pues, desde distintos horarios y desde estaciones del año diferentes. (“Doce años”; Millás, 1999c)

Al poco tiempo, Billga se fija en Sonia Segunda, quien le llama la “atención por su formidable simpleza”; la trata con deferencia, para no “poner al descubierto mis insuficiencias tecnológicas, mi poca hombría virtual”. Su intención es “atraer a la realidad analógica a una mujer digital”, “quedar con ella en algún sitio”, hasta que ella desvela que solo tiene doce años de edad: “Me quedé helado esperando la llegada de la brigada anticorrupción cibernética, pero no llegó, de modo que salí de Internet a cien por hora y cerré el ordenador de golpe”.

Billga y Sonia Segunda son avatares o *imágenes sociales virtuales* que entablan relaciones complejas con otras representaciones de la red: “Si nuestra cultura ya no ofrece una moratoria adolescente, las comunidades virtuales sí la ofrecen. Nos dan el permiso de jugar, probar cosas” (Turkle, 1997: 257). Es lo que hemos comprobado en “Doce años”: el adulto y el niño juegan y se sitúan en un entorno ficticio, desarrollando “nuevas dimensiones de autodominio” (258). En la vida real es difícil que se produzca este tipo de encuentros entre personas de tan dispar edad, de ahí que Millás pretenda “provocar nuestra reflexión sobre cómo el mundo real se ha convertido a sí mismo en un juego de simulación” (91). Es habitual la confusión entre realidad real y simulacro, como en el siguiente ejemplo, donde el narrador cae en una página web en la que aparece un dormitorio similar al suyo:

Estaba equipada, como la mía, con muebles de IKEA, de ahí, cavilé, su parecido. Pero tenía, como la mía también, en la pared de la derecha, una ventana a cuyo paisaje te podías asomar con un par de movimientos del ratón. Preferí permanecer quieto, a ver si se escuchaba una respiración, un roce, una tos, algo que delatara otras presencias, además de la mía. En ese momento visitábamos la página dos personas. Resultaba un poco violento saber que te encontrabas a solas con un desconocido. A ver si se manifiesta, me dije, y separé la mano del ratón. Mientras esperaba, alguien entró y salió como el que abre una puerta y echa una ojeada. Pensé que la

otra persona [...] permanecía, como yo, al acecho. Pasado un rato, tomé de nuevo el ratón y me dirigí a la ventana. Lo que vi me estremeció. Al otro lado había una calle idéntica a la que se ve desde la ventana de mi dormitorio analógico. (“Habitaciones”; Millás, 2010b)

“Habitaciones” es una muestra de que el narrador-personaje millasiano no alberga un sentido de pertenencia a Internet; quizás es porque Millás forma parte de una generación que demuestra una menor versatilidad comunicativa en red (Crystal, 2002: 197), algo comprensible si tenemos en cuenta que Millás es mayor que el propio Internet. Esta situación, sin embargo, es aprovechada por el autor para caracterizar el punto de vista del narrador-personaje del articueto con una mirada ingenua e irónica muy rica narrativamente. En gran parte de sus textos, los miembros de la comunidad no se reúnen por el sencillo placer de la compañía o la conversación, sino que parten del aislamiento y de un vacío que tratan de llenar desesperadamente, y por eso recurren a la sociabilidad y la teatralización: “Al representar escenificamos nuestros viejos conflictos en nuevos escenarios, recreamos nuestro pasado en una repetición infructuosa” (Turkle, 1997: 253). El trasvase es inevitable entre lo privado/íntimo (persona real) y lo público/social (avatar):

El ordenador es en realidad una sucursal de la cabeza. Las infidelidades que se cometen con él no son menos fantásticas que las que se cometen con los sueños. El problema del ordenador es que, a diferencia de la cabeza, sí puedes entrar en él y espiar las fantasías que ha tenido tu cónyuge en las últimas horas o en los últimos años. Eso es lo que debería estar prohibido: entrar donde no se debe y violar la intimidad del cibernauta, que no se mete con nadie, excepto consigo mismo. (“Sucursales”; Millás, 2002b)

En los ordenadores personales, móviles y tabletas hay suficientes datos para saber “los últimos sitios por los que has pasado, lo último que has hecho, lo que has imaginado”, declara Millás (en Lugo, 2016: [s. p.]). Es “tu cabeza fuera de ti”, explica el escritor, y ahí está la desprotección, porque, estando lejos de nosotros, nuestro ordenador-cabeza puede llegar a ser víctima de la indiscreción de los demás: “Si pudiéramos entrar en la cabeza de las personas con la facilidad que se entra en el ordenador, el mundo que nos rodea no se mantendría en pie”, manifiesta Millás (en Estalella, 2003: [s. p.]).

La televisión e Internet —especialmente las redes sociales— exteriorizan el entorno doméstico sin ningún pudor y explicitan la intimidad de los usuarios —que a menudo intervienen activamente y se autoexponen—; es el precio de estar conectados. Con el fin de la distancia, se acaba también “la era de la interioridad, subjetividad, significado, privacidad y vida interior” (López Cedeño, 2013: 23). No tenemos defensa posible en la “era de obscenidad, fascinación, vértigo, instantaneidad, transparencia y sobreexposición” que comienza y que nos deja expuestos a Gobiernos, a empresas y al mercado de consumo. Se ha cancelado la distancia espacial, pero nadie se ha responsabilizado moralmente de las consecuencias, se lamenta Zygmunt Bauman (2009: 253). Vivimos en el paradigma de la superficialidad ética y estética.

3. AMOR Y DESEO

Fredric Jameson llama “el ocaso de los afectos” (1995: 30) a la falta de profundidad en las relaciones y al declive “de la expresión de emociones o sentimientos” (39). La posmodernidad representó el inicio de este dilema: “El fin de la mónada o del yo burgués tiene por fuerza que implicar también el fin de las psicopatologías de este yo” (39), en comparación a la “era de la ansiedad” modernista (31), de la emoción exteriorizada, en la han estado instalados determinados productos: “Damián conocía el valor mediático de las lágrimas, incluso en una emisora de pago, pero las reprimió porque sabía que la audiencia de estos canales agradecía más el control de los sentimientos que su exhibición” (*Desde la sombra*; Millás, 2016a: 163). A esto se añade que la *realidad-simulacro* no es corporal, como bien sabemos, tan sólo de actuación, de ahí que sea más difícil determinar conceptos como el respeto, el amor y la fidelidad y resolver los problemas derivados de las relaciones cibernéticas (Turkle, 1997: 130):

De vez en cuando, alguien se divorcia porque ha descubierto que su cónyuge mantenía una relación adúltera a través del ordenador. [...] Los jueces, en Estados Unidos al menos, han empezado a dar a las infidelidades virtuales el mismo valor que a las analógicas [...]. Antes, las mujeres buscaban el pelo de una rubia en la chaqueta de su marido; ahora les registran el correo electrónico en busca de un cabello virtual que confirme sus sospechas. (“Sucursales”; Millás, 2002b)

El *ser multimediatizado* se siente incomunicado en la vida real y entra en un estado de enajenación en el que “el cuerpo es un mero objeto y el alma es inaprensible” (Lezana Odriozola, 1989: 72). En extensión, se produce la división entre amor y deseo: “En el amor, queremos tener, queremos conocer lo amado. Queremos minimizar la distancia”, mientras que “al desear, queremos una otredad, alguien del otro lado que podamos ir a visitar” (Perel, 2013: [s. p.]). Por añadidura, en las relaciones virtuales no es obligatorio regresar a los mismos lugares, se permite la promiscuidad de las múltiples visitas: “El *dating*, las citas, es la forma que adquiere el cortejo en una economía basada en el consumo”, apunta la ensayista Moira Weigel en una entrevista en *Ctxt* (en Guzmán Bastida, 2017: [s. p.]). Definido el amor por las dinámicas del mercado —en formato *catálogo*—, tiende a difuminarse la curiosidad, el interés y el asombro por el otro y se dificulta la comunicación y la comprensión. Hay una “tendencia cada vez más marcada en la actualidad hacia la estetización del amor y sus efectos; girando entonces la atención no hacia el sentimiento, sino hacia la forma en que se experimenta” (Calles, 2011: 698):

Le parecía mentira que, llevando treinta años casados, todavía se dieran entre ellos estas situaciones extravagantes. En cierto modo, era como vivir al lado de un ser misterioso, cuyas costumbres le despertaban la misma curiosidad que las de los protagonistas de los documentales sobre la naturaleza. (“Pasiones navideñas”, *Cuentos de adúlteros desorientados*; Millás, 2003: 20)

En la era pretecnológica mantener una relación afectivo-sentimental implicaba tolerar en cierto modo la ausencia, el sinsentido y el vacío: “Nos enamoramos de aquel que habita al ser que uno ama. Lacan decía que el enamorado da algo que no tiene a alguien que no es”, confiesa Millás en una entrevista (en Busutil, 2007: 22). Si el sujeto se resistía al sinsentido, como ocurría entre Julia y Jorge en *Visión del ahogado*, novela de 1977, sólo quedaba intentar “convertirse en amantes. Han comprendido al menos que a su edad no pueden ser enamorados” (Millás, 1977: 176). Pero la sobreexposición de las siguientes generaciones a información audiovisual ingente y continua convertirá las relaciones sexuales y afectivas en una experiencia —en una mercancía— de la que se espera una inmediata y total satisfacción. Como actividad imbricada en la economía de consumo, la vida sexual y afectiva debe “renovarse

constantemente, de maneras más atrayentes, ya que necesita luchar contra la inevitable devaluación provocada por la familiaridad y el tedio” (Bauman, 2009: 204). Lo que pasa es que las tecnologías audiovisuales han sido diseñadas hábilmente para desarrollar una capacidad adictiva más amplia e intensa, dejando las relaciones actuales sumergidas “en el mar grisáceo y banalizado de la cotidianeidad” (Kalenic Ramšak, 2005: 132) y el sexo, convertido “en un acto más de incomunicación, en manipulación del cuerpo ajeno” (Pérez Vicente, 2002: 242). En la línea de este último concepto, Ken Benson analizó las escenas eróticas y de fetichismo de *No mires debajo de la cama* (1999a) y concluyó que la novela “nos muestra los mecanismos de una sociedad materialista en la cual no se quiere llegar a compromisos con el otro” (2004: 42). La generación de Millás está atrapada “en la contradicción entre moral tradicional y consumismo”, a lo que el autor responde con la “dialogicidad de la palabra” (Görling, 1994: 133). Esto es, Millás escapa de la monotonía, de la frustración y de la mercantilización de las experiencias afectivas enriqueciéndolas con teatralizaciones o rituales retóricos y simbólicos de procedencia audiovisual:

Julio le sujetaba ya las manos a la espalda y la abofeteaba con cierto método. Su rostro se había transformado en el rostro de un hombre violento y vulgar, pero ella no sintió miedo, pues comprendió en seguida que todo era una representación. Su violencia, lejos de doler, evocaba fantasías antiguas jamás realizadas. Así, mientras Julio, entre insulto e insulto, le quitaba la ropa, ella empezó a fingir un daño cargado de placer y cayó al suelo cubriéndose los pechos con las manos, aparentando una vergüenza sumisa que parecía enloquecerle a él. Quién sabe dónde estoy, se dijo, gozando de la perspectiva de su propio cuerpo. Y comenzó a seguir dócilmente las indicaciones de Julio, mientras a la memoria le venían imágenes de una película de esclavas que atormentaron las noches de su adolescencia. (*El desorden de tu nombre*; Millás, 1991: 107)

Por norma general, las comunidades actuales ya no pueden abstraerse de su *multimediatización* e intentan trasladar la naturaleza de sus relaciones virtuales a la vida real:

Cuando naufragó mi segundo matrimonio, supe que mi biografía amorosa había terminado. En el futuro podría tener historias más o menos intensas, pero en todas ellas habría un componente artificial, como de representación, difícil de conjugar con el grado de compromiso que, desde

mi punto de vista, debe alimentar cualquier proyecto amoroso. (“Ella está en todas partes”, *Primavera de luto y otros cuentos*; Millás, 1989b: 183)

Superando cualquier impedimento político, social o religioso, la nueva estética literaria —*literatura de las nuevas tecnologías*— se presenta como descalificadora del modelo convencional de amor, “por medio de la ironía y el sarcasmo” (Navajas, 1996: 102), y defiende la “realización personal del sujeto” (103) en dos pasos: la liberación del deseo, como en el extracto anterior de *El desorden de tu nombre* (1991), y la conversión del “medio erótico en una investigación de las zonas inexploradas del yo” (Navajas, 2002: 21). Es lo que proponen Deleuze-Guattari en *El Anti Edipo*: “Solo hay el deseo y lo social, y nada más” (1998: 36, cursivas de los autores). Aunque para alcanzar el objetivo se requiere un periodo de adaptación:

De vez en cuando lo abría, escuchaba los mensajes y me masturbaba excitado por toda aquella brutalidad provocada por la incomunicación de los seres humanos. Comprendí que el móvil era indistintamente un falo o un clítoris, pero cuando me di cuenta de que estaba entrando en esas dimensiones infernales del sexo de las que hacía tiempo que había logrado escapar, arrojé el aparato a la basura y volví a mi sexualidad habitual, que era una sexualidad, por entendernos, escéptica, descreída, una sexualidad para ir tirando. (*Dos mujeres en Praga*; Millás, 2002a: 161)

El gran poder de interacción de las tecnologías audiovisuales naturaliza nuevas modalidades de amor y erotismo como las que se han planteado en ejemplos anteriores: virtuales, a distancia, representacionales y fetichistas. Si entendemos fetichismo como la “desviación sexual que consiste en fijar alguna parte del cuerpo humano o alguna prenda relacionada con él como objeto de la excitación y el deseo” (DRAE), podemos concluir que los protagonistas de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995b) y *Lo que sé de los hombrecillos* (2010a) son ejemplos de caracteres asentados en el fetichismo sexual, lo que distorsiona su relación con el mundo.

No ignoramos que el fetichismo está muy presente en toda la obra de Millás (Sánchez, 2009); la única diferencia en el nuevo *fetichismo tecnológico*, si podemos llamarlo así, es que la atención se desvía del cuerpo o la ropa a las tecnologías audiovisuales: “Desnúdate y métete en la cama. Y enciende la tele, para que parezca que lo hacemos por rutina” (*El orden alfabético*; Millás, 1998c: 224). En esta situación, el teléfono

móvil es el artefacto preferido por Millás. A la inmediata interacción que permite, se añade la veneración por la voz, que adquiere entidad propia: “Una relación con una voz no es lo mismo que una amistad con un cuerpo entero. La voz es lo más inmaterial que poseemos, lo más tenue, quizá lo menos nuestro” (“El espacio interdigital”, *Los objetos nos llaman*; Millás, 2008: 116)

Telefoné al supermercado para hacer el pedido, pero una mujer respondió que aquello era una casa particular. Colgó lleno de palpitations: la voz había abierto en su memoria sentimental una grieta por la que comenzó a salir enseguida una aguja de gas. [...] Durante años había soñado que se encontraban en la calle, y ahora, en lugar de sus cuerpos, se cruzaban sus voces, pero la de ella tenía la densidad de un cuerpo. (“La llamada”, *Cuerpo y prótesis*; Millás, 2000: 193)

En las relaciones afectivas y sexuales los móviles se prestan a juegos desdoblamiento heredados de la *cultura de la simulación*, como en la *ciudad global/virtual* de la cita anterior. Las suplantaciones virtuales son un nuevo tipo de fetichismo, uno de los más usados por Millás: “Esa noche, ella quiso que habláramos de la vida: los años que llevábamos juntos y todo eso. Pero se empeñó en que lo hiciéramos por teléfono, de manera que se fue al dormitorio y me llamó desde allí al cuarto de estar, donde permanecía yo con el móvil colocado en la cintura” (“Confusión”, *Cuentos de adúlteros desorientados*; Millás, 2003: 17).

Si aceptamos, con Jameson, que estamos en el *ocaso de los afectos*, también tendríamos que reconocer que nuestras comunidades viven el auge de las representaciones virtuales, que multiplican los modos de comportamiento en el amor y que complican y *multimediatizan* cada vez más las relaciones sentimentales y sexuales —por ejemplo, el *cibersexo* (De Kerckhove, 1999)—. Los conceptos tradicionales que sostenían estas relaciones se han replanteado en consonancia con la banalización general que imponen las élites ideológicas desde los sesenta, década en la que la posmodernidad impone su “radicalismo cultural y político” y “su hedonismo exacerbado” (Lipovetsky, 2010: 105). Así, se ha ido creando una “cultura de masas hedonistas y psicodélica que sólo aparentemente es revolucionaria” (106), pero que en realidad muestra el narcisismo, la paralización y el desarraigo del sujeto respecto a su entorno.

CONCLUSIONES

Tras el repaso efectuado en el presente artículo a la obra de Millás, consideramos que hemos dado cuenta de cómo el universo conceptual del autor se ha visto reconfigurado, y por tanto estéticamente enriquecido, a partir de la omnipresencia de las tecnologías audiovisuales en el entorno privado y doméstico; de cómo sus personajes han modificado sus conductas socioafectivas y comunitarias.

Durante el proceso hemos comprobado que uno de los métodos más habituales de la narrativa de Millás consiste en captar la atmósfera inquietante de su entorno mediante la aplicación del extrañamiento, resultado de la visión distanciada e irónica, lo que le dota de una especie de lucidez perceptiva. Millás sospecha de los automatismos de la conducta y la memoria, cuestionando el debate entre lo anecdótico y lo trascendente para tratar de comprender mejor la realidad, sobre todo en una época en que la humanidad está atravesada por la tecnología. De ello resulta un potenciamiento de la condición de subjetividad en la conformación de la propia identidad, repleta de nuevas vulnerabilidades por la amenaza de las tecnologías audiovisuales. En los textos de Millás observamos que su postura es construida gracias a la ambigüedad, a la incertidumbre y a la mirada múltiple de la realidad, que el peligro aparece en la confusión sujeto/objeto que produce la *multimediatización* del individuo y, finalmente, que se ha potenciado la sensación de lejanía con respecto al mundo en las modernas comunidades.

En síntesis, la digitalización y la globalización de las tecnologías audiovisuales y la aparición de multitud de soportes técnicos de visualización han diseñado un entorno de fácil y permanente interacción, con lo que nuestra «autoconcepción está necesariamente más fragmentada y diluida» (Birkerts, 2008: 21); somos un ente abstracto y virtual que representa diversos roles. Por tanto, es posible afirmar que la *disolución del yo* es una de las consecuencias de los nuevos modos de producción surgidos en el (tecno)capitalismo posindustrial y globalizado. En este punto, la obra de Millás constituye, sin ninguna duda, y a pesar de la edad del autor, una fuente inestimable para presentar todos estos conflictos y hacernos reflexionar sobre ellos en el marco de la *literatura de las nuevas tecnologías*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, José (2011), “Juan José Millás, escritor: «Todo el mundo ve cosas que no puede contar»”, *Diario de Sevilla: Cultura*, 7 de enero, en www.diariodesevilla.es/ocio/mundo-ve-cosas-puede-contar_0_440056403.html (1/09/23).
- Aguilar, Andrea (2007), “«La imagen puede ser el nuevo opio del pueblo». Entrevista: Marc Augé, antropólogo”, *El País. Cultura*, 23 de junio, en elpais.com/diario/2007/06/23/cultura/1182549605_850215.html (1/09/23).
- Ardavín, Carlos X. (1997), “Dialogía y heterobiografía en *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás”, *Mester*, 26, pp. 71-83.
- Baudrillard, Jean (1996), “Videosfera y sujeto fractal”, en Giovanni Anceschi... *et al.*, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 27-36.
- Bauman, Zygmunt (2009) [2004], *Ética posmoderna*, 1ª ed., Madrid, Siglo XXI.
- Benson, Ken (2004), “Del mal ontológico a la frustración cotidiana: Variantes del fantástico en la narrativa española contemporánea”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 20(1), pp. 17-50.
- Birkerts, Sven (2008), *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, Minneapolis, Graywolf Press.
- Busutil, Guillermo (2007), “Juan José Millás: «Las palabras no están pensadas para gustar, sino para que funcionen»”, *Mercurio*, 96, diciembre, pp. 20-22.
- Cabañas, Pilar (1998), “Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, octubre, pp. 103-120.
- Calles, Jara (2011), *Literatura de las nuevas tecnologías: Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)* [tesis doctoral], Salamanca, Universidad, Facultad de Filosofía.

- Cara, Giovanni (1996), “«El pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista un engaño»: *Lo spettacolo de romanzo en El desorden de tu nombre* de Juan José Millás”, *Salina*, 10, noviembre, pp. 221-225.
- Casals Carro, María Jesús (2003), “Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje): Análisis de Juan José Millás, columnista de *El País*”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 9, Madrid, Universidad Complutense, pp. 63-124.
- Casas, Ana (2001), “Diálogos absurdos: La obra narrativa de Juan José Millás”, en Rolf Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum, pp. 33-53.
- Casas Baró, Carlota (2009), “La poesía del doble”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 125-143.
- Csuday, Csaba (2003), “«Dentro y fuera»: El problema del espacio «postfantástico» en la exposición de *Ella imagina* de Juan José Millás”, en Gabriella Menczel y László Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 48-56.
- Crystal, David (2002), *El lenguaje de Internet*, Madrid, Cambridge University Press.
- Cuadrat Hernández, Esther (2009), “La teoría poética de Juan José Millás”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 63-76.
- De Kerckhove, Derrick (1999), *Inteligencias en conexión: Hacia una sociedad de la web*, Barcelona, Gedisa.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1998) [1985], *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, 1ª ed., Barcelona, Paidós.

- Echeverría, Javier (1994), *Telépolis*, Barcelona, Destino.
- Echeverría, Javier (1995), *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama.
- Echeverría, Javier (1999), *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Barcelona, Destino.
- El País*: “Entrevista con Juan José Millás”, *Cultura: Entrevista digital*, 2 de abril de 2001, en cultura.elpais.com/cultura/2001/04/02/actualidad/986233453_986233535.html (1/09/23).
- El País*: “Entrevista con Juan José Millás. Ciclo *Qué leer: Los objetos nos llaman*”, *Cultura: Entrevista digital*, 14 de noviembre de 2008, en www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=4469 (1/09/23).
- Estalella, Adolfo (2003), “Juan José Millás: «El ordenador es tu cabeza fuera de ti»”, *El País. Ciberpaís: Usuarios*, 10 de julio, en elpais.com/diario/2003/07/10/ciberpais/1057802549_850215.html (1/09/23).
- Fajardo Fajardo, Carlos (2001), *Estética y posmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*, Abya-Yala, Quito, Ecuador, en <https://tinyurl.com/mwchu85t> (1/09/23).
- Font, Marga (1994), “«La rutina es bella»: Entrevista a Juan José Millás”, *Integral*, 174, junio, pp. 31-33.
- Franke, Yvonne (1995), “Juan José Millás, *Volver a casa: Una lectura baudrillardiana*”, en Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad: Actas de la Sección VII del Hispanistentag. Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas*, Bonn, Romanistischer Verlag, pp. 69-73.
- Garrido Domínguez, Antonio (2008) [1993], *El texto narrativo*, 1.ª ed., Madrid, Síntesis.

- González Requena, Jesús (1994), “El texto televisivo”, *Signos: Teoría y Práctica de la Educación*, 12, abril-junio, pp. 4-13.
- Görling, Reinhold (1994), “Juan José Millás: El yo a dos voces de una generación”, en Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, pp. 123-133.
- Gracia Armendáriz, Juan (1995), “El artículo diario de Francisco Umbral (1961-1990): Una preceptiva del género: Acercamiento a una comprensión global de la obra periodística”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 581, mayo, pp. 18-19.
- Guzmán Bastida, Álvaro (2017), “Moira Weigel / ensayista. Autora de *Labor for love*: «Hay que abolir el género. La revolución sexual de los 60 se limitó a destruir normas»”, *CTXT: Política: Estados Unidos*, 17 de enero, en ctxt.es/es/20170111/Politica/10575/Moira-Wigel-entrevista-escritora-feminismo-relaciones.htm (1/09/23).
- Habermas, Jürgen (2006) [1981], *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Jameson, Fredric (1995) [1991], *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, 1ª ed., Barcelona, Paidós
- Kalenic Ramšak, Branka (2005), “*Las llamadas perdidas de Dos mujeres en Praga* (Manuel Rivas y Juan José Millás)”, en Anna-Sophia Buck e Irene Gastón Sierra (eds. e introd.), «*El amor, esa palabra...*»: *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 129-140.
- Kunz, Marco (2009), “La caja, la grieta y la red: La psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (ed.), *Juan José Millás: Cuaderno de Narrativa 5, Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, pp. 245-262.

- Lezana Odriozola, María Isabel (1989), “Juan José Millás: Historia de un fracaso”, en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, pp. 57-75.
- López Cedeño, Francisco (2013), “Baudrillard y la teoría postmoderna sobre los media”, *Claridades: Revista de Filosofía*, 5, pp. 14-31, en www.filosofiaenmalaga.net/claridades5/Cedeno2013.pdf (1/09/23).
- Lipovetsky, Gilles (2010) [1986], *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, 8ª ed., Barcelona, Anagrama.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- Lugo, Pepe (2016), “Juan José Millás: «Al mirar por una cerradura uno se busca a sí mismo»”, *La Razón. Ediciones: Andalucía*, Sevilla, 11 de abril, en <https://tinyurl.com/42rjsyzm> (1/09/23).
- Mainer, José-Carlos (2005), *Tramas, libros, nombres: Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona, Anagrama.
- Marín Malavé, María del Rosario (2011), *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa: Análisis de sus columnas en El País (1990-2008)* [tesis doctoral], Málaga, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras.
- Martos, José Ángel (2000), “Derrick de Kerckhove: «Internet es un nuevo paso en la evolución humana»”, *Muy Interesante: Arte y Cultura*, 229, junio, en www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/derrick-de-kerckhove (1/09/23).
- Millás, Juan José (1977), *Visión del ahogado*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1981), “Introducción a la novela policiaca”, a Edgar Allan Poe, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, Madrid, Anaya, pp. 9-31.

- Millás, Juan José (1987), “Gestos de la vida urgente” [reseña de Raymond Carver, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*], *El País: Libros*, 1 de noviembre, p. 20.
- Millás, Juan José (1989a) [1975], *Cerberos son las sombras*, 1ª ed., Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1989b), *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1990a), *Volver a casa*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1990b), “Nada”, *El País: Cultura*, 21 de diciembre, en elpais.com/diario/1990/12/21/ultima/661734002_850215.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (1991) [1988], *El desorden de tu nombre*, 1ª ed., Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1995a), *Algo que te concierne*, Madrid, Punto de Lectura.
- Millás, Juan José (1995b), *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1995c), “¿Qué le pasa al butano?”, *El País: Tribuna: A la intemperie*, 5 de febrero, en elpais.com/diario/1995/02/05/madrid/791987055_850215.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (1997), “Viva la coherencia”, *El País: Tribuna*, 23 de marzo, en elpais.com/diario/1997/03/23/madrid/859119855_850215.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (1998a) [1990], *La soledad era esto*, 1ª ed., Barcelona, Destino.

Millás, Juan José (1998b), *Tres novelas cortas (Letra muerta, Papel mojado, Cerbero son las sombras)*, Madrid, Santillana.

Millás, Juan José (1998c), *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.

Millás, Juan José (1999a), *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.

Millás, Juan José (1999b), “Voces”, *El País: Tribuna*, 19 de noviembre, en elpais.com/diario/1999/11/19/ultima/942966001_850215.html (1/09/23).

Millás, Juan José (1999c), “Doce años”, *El País: Tribuna*, 30 de julio, en elpais.com/diario/1999/07/30/ultima/933285602_850215.html (1/09/23).

Millás, Juan José (2000), *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Santillana.

Millás, Juan José (2001a), *Articuentos*, Barcelona, Alba.

Millás, Juan José (2001b), “Dios nos ampare”, *El País: Columna*, 15 de julio, en elpais.com/diario/2001/07/15/madrid/995196258_850215.html (1/09/23).

Millás, Juan José (2001c), “La utilidad de los nuevos objetos: Diccionario abreviado de cosas que hace 25 años no existían y sin las que hoy la vida resultaría inconcebible”, *El País: Especiales: 25 aniversario* (31/03/14; actualmente no disponible).

Millás, Juan José (2002a), *Dos mujeres en Praga*, Madrid, Espasa Calpe.

Millás, Juan José (2002b), “Sucursales”, *El País: Columna*, 13 de septiembre, en elpais.com/diario/2002/09/13/ultima/1031868002_850215.html (1/09/23).

Millás, Juan José (2003), *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Lumen.

- Millás, Juan José (2008), *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix Barral.
- Millás, Juan José (2010a), *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona, Seix Barral.
- Millás, Juan José (2010b), “Habitaciones”, *El País: Columna*, 9 de Julio, en elpais.com/diario/2010/07/09/ultima/1278626401_850215.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (2011), *Articuentos completos*, Barcelona, Seix Barral.
- Millás, Juan José (2012a), “Voz de alarma”, *El País: Columna*, 23 de noviembre, en elpais.com/elpais/2012/11/22/opinion/1353613705_316555.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (2013), “Lengua podrida”, *El País: Intrusos en la red*/3, 2 de agosto, en cultura.elpais.com/cultura/2013/08/02/actualidad/1375461715_254232.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (2014), “¡Cuidado!”, *El País: La imagen*, 25 de mayo, en elpais.com/elpais/2014/05/22/eps/1400771509_622899.html (1/09/23).
- Millás, Juan José (2016a), *Desde la sombra*, Barcelona, Seix Barral.
- Millás, Juan José (2016b), “El informe”, *El País: Columna*, 21 de octubre, en elpais.com/elpais/2016/10/20/opinion/1476979680_252610.html (1/09/23).
- Munari, Alberto (1996), “¿De verdad o de mentira?”, en Giovanni Aneschi *et al.*, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, pp. 107-127.
- Navajas, Gonzalo (1996), *Más allá de la posmodernidad: Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.

- Navajas, Gonzalo (2002), “Ficción y erotismo: La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea”, *Verba hispánica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10, pp. 13-23.
- Perel, Esther (2013), “El secreto del deseo en una relación de largo plazo”, *TED: Ideas Worth Spreading*, febrero, en tinyurl.com/yv6vjwfb (1/09/23).
- Pérez Vicente, Nuria (2002), “Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millás”, en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (coords.), *La penna di Venere: Scritture dell’ammore nelle culture iberiche: Atti del XX Convegno Associazione Ispanisti Italiani*, vol. 1, Messina, Andrea Lippolis, pp. 235-244.
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., Madrid, Espasa, en www.rae.es (1/09/23).
- Ródenas de Moya, Domingo (2009), “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 275-295.
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro (2002), “Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción: El relato digital”, *Sociales Virtual*, Pontificia Universidad Javeriana, en www.javeriana.edu.co/relato_digital/ (31/03/14; actualmente no disponible).
- Sánchez, Yvette (2009), “El discreto encanto de la asimetría”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 77-89.
- Shklovski, Viktor *et al.* (1978) [1970], “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3^a ed., Madrid, Siglo XXI, pp. 55-70.

- Trías, Eugenio (1988) [1982], *Lo bello y lo siniestro*, 1ª ed., Barcelona, Ariel.
- Turkle, Sherry (1997), *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona, Paidós.
- Turpin, Enrique (2009), “La fábula de sesenta espacios”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 153-167.
- Valls, Fernando (2009), “Entre el artículo y la novela: La «poética» de Juan José Millás”, en Irene Andres-Suárez, Ana Casas e Inés d’Ors (eds.), *Juan José Millás / Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*, Madrid, Arco/Libros, pp. 115-131.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2007), “Baudrillard: Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos”, *Eikasía: Revista de Filosofía*, año II, 9, marzo, pp. 73-89.
- Zafra, Remedios (2008), “Habitaciones para mirar”, *Estudios Visuales*, 5, enero, pp. 82-94, en www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/zafra_habs.pdf (31/03/14; actualmente no disponible).